

O FRESCO DA CAPELA DO ESPÍRITO SANTO EM MAÇAINHAS DE BELMONTE: NOVOS ELEMENTOS

CATARINA VILAÇA DE SOUSA *

Em 1998, publicámos nesta revista um pequeno artigo consagrado à pintura mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte.¹ Pintura descoberta em 1984 por Teresa Cabrita Fernandes², só tinha conhecido um olhar mais pormenorizado por ocasião desse nosso estudo, realizado no seguimento do levantamento de parte da cal que cobria a pintura. Na ausência de uma intervenção de conservação e restauro que revelasse o resto da composição em forma de retábulo fingido ainda escondida por detrás da cal, da tinta plástica e de um retábulo de madeira que cobria o painel central, bem como na impossibilidade de, na ocasião, levar a cabo uma investigação minuciosa sobre o concelho de Belmonte, sobre o caso concreto do seu núcleo pictórico murário e sobre o fenómeno da pintura mural tardo-medieval portuguesa, o estudo então apresentado não pôde ir além da mera sugestão de hipóteses.

Estas duas limitações do artigo de 1998 foram recentemente ultrapassadas: por um lado, foi concretizada a tão necessária intervenção de conservação e restauro na pintura, permitindo visualizar a totalidade da composição e, por outro, o núcleo de pintura mural do concelho de Belmonte foi tema da nossa Tese de Mestrado, recentemente defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Acresce que a intervenção de conservação e restauro da pintura já foi levada a cabo depois da conclusão da nossa Tese e, perante os novos elementos

* Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia em História da Arte Medieval na FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

¹ Catarina Valença Gonçalves, "A Pintura Mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte: uma Primeira Abordagem" in *Lusitania Sacra*, 2ª série, nº 10, 1998, pp. 347-361.

² Teresa Cabrita Fernandes, *A Pintura Mural em Portugal nos Finais da Idade Média e Princípios do Renascimento*, Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2 vols., policopiado, 1984.

pictóricos então postos a descobertos, este novo estudo agora aqui publicado fica como a análise mais recente e actualizada sobre o curioso fresco quinhentista da Capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte.

Para além do exemplar de Maçainhas, o concelho de Belmonte detém ainda na sua antiga Igreja Matriz vários exemplares de pintura mural integráveis numa cronologia que se inicia em finais do século XV e se prolonga até meados do século XVI. O conjunto deste património pictórico concelhio permite descortinar as preferências estéticas e catequéticas de grupos sociais distintos do Portugal tardo-medieval; perceber o modo como essas preferências, a par do cumprimento do canône religioso imposto, detinham uma dinâmica própria, sujeita à localização geográfica das obras e ao tipo de encomendante na origem da sua produção; e, finalmente, reforçar a ideia que agora se começa a generalizar no corpo dos historiadores da arte nacionais, do contributo inestimável da investigação sobre o fenómeno da pintura mural de Portugal para um maior e melhor conhecimento não somente da arte da pintura mas, sobretudo, da vivência estético-catequética dos espaços religiosos por parte dos seus múltiplos e diversificados responsáveis, no período tardo-medieval.

1. O exemplar de Maçainhas - análise iconográfica e estilística

A intervenção de conservação e restauro levada a cabo no segundo trimestre de 2001 ³ revelou-nos finalmente o painel central da pintura mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte, desconhecimento que, até então, impossibilitava uma leitura completa do tríptico. Assim, no painel central surgiu-nos um Pentecostes – Nossa Senhora com os Doze Apóstolos – encimado por uma Santíssima Trindade na forma de Trono da Graça, acompanhada lateralmente, como já sabíamos, por uma Santa Catarina (lado esquerdo) e por um Santo de complexa identificação (lado direito).

A pintura está organizada na forma de um retábulo fingido tríptico composto por dois volantes laterais nos quais se inscrevem os santos e um painel central que retrata o tema principal. Este, é prolongado superior e inferiormente, quer pelo padrão do frontal-de-altar alusivo à temática do Espírito Santo, quer pela representação da Santíssima Trindade no nicho-remate também ladeada por pormenores do brocado do frontal-de-altar.

Os três espaços figurativos do retábulo estão divididos por barras decoradas por traços verticais. Pelo facto destas não terem base, remate superior na forma de capitel, ou morrerem como suporte dos baldaquinos que encimam os santos

³ Intervenção executada pela firma Mural da História sob a coordenação da Conservadora-Restauradora Alice Cotovio. (Cf. Mural da História, *Relatório do Restauro da Pintura Mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas*, Lisboa, policopiado, Abril 2001.



Fig. 1 - Capela do Espírito Santo – Pintura mural a fresco na forma de um retábulo fingido com a representação do Pentecostes no painel central, Santa Catarina e outro Santo nos volantes, a Santíssima Trindade no nicho-remate e imitação de brocado no frontal-de-altar.



Fig. 2 - Capela do Espírito Santo – Santíssima Trindade na forma de Trono da Graça.

laterais, estas barras não chegam à forma de coluna o que reforçaria a arquitetura fingida da totalidade da composição. Os santos respiram bem no espaço que lhes é conferido nestes volantes, não somente pela dimensão destes painéis laterais mas também pelo facto do fundo surgir marcado apenas pela divisão cromática entre aquilo que deverá ser o plano do chão e o plano do fundo.

Já o painel central parece ter sido prejudicado pela largueza conferida à representação dos santos laterais, uma vez que os doze Apóstolos se acotovelam para, simetricamente, ladearem a Nossa Senhora central. A exiguidade do painel central é reforçada pela colocação de dois colonelos que dividem internamente o painel, novamente numa disposição simétrica.

Estes elementos verticais da pintura – quer na forma das barras divisórias, quer na forma destes colonelos – acabam por ritmar a composição com sucesso. Aliás, são os elementos estruturais e ornamentais da pintura que lhe conferem a sua originalidade uma vez que, como veremos já de seguida, no que diz respeito à componente figurativa, bem como aos recursos cromáticos, o pintor não detinha capacidades técnicas capazes.

O retábulo fingido acaba assim por animar imaginativamente e de forma total o espaço disponível na ousia da Capela do Espírito Santo de Maçainhas.

A datação da pintura mural da Capela do Espírito Santo baseia-se na conjugação de diferentes características do tríplico, nomeadamente, no tema representado, nas vestes da Santa ⁴, nas composições arquitectónico-escultóricas do retábulo fingido e, enquanto totalidade, no próprio estilo da pintura. O conjunto destes elementos aponta para o final do segundo quartel da centúria de quinhentos, integrando este exemplar de pintura a fresco na fase descendente do apogeu da prática da pintura mural a fresco do Norte do País. ⁵

Se os elementos estruturais e ornamentais do retábulo evidenciam a capacidade compositiva do executante, as figuras reforçam as dificuldades e limitações técnicas do traço deste pintor.

A figura da Santa Catarina é a que mais se evidencia positivamente do conjunto das figuras pintadas apesar da textura *palpável* dos seus panejamentos retocados nas dobras com uma tonalidade criadora de uma certa volumetria permanecer presa ao hieratismo, bem patente na rigidez rectangular da mão direita da Santa.

⁴ Carl Kolher, *História do Vestuário*, Brasil, Ed. Martins Fontes, 1993, p. 278.

⁵ Cf. Dalila Rodrigues, "A Pintura Mural na Região do Norte. Exemplos dos Séculos XV e XVI" in *Catálogo da Exposição A Coleção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Ed. IPM, 1996, pp. 41-68 e Catarina Valença Gonçalves, *A Pintura mural em Portugal: os Casos da Igreja de Santiago de Belmonte e da Capela do Espírito Santo de Maçainhas*, Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2 vols., policopiado, 2001, pp. 86-110.



Fig. 3 - Capela do Espírito Santo –
S. João Evangelista (?).



Fig. 4 - Capela do Espírito Santo –
Santa Catarina.

Os Apóstolos do painel central também manifestam de forma bem clara a inferior capacidade pictural do executante da obra: a cabeça de todos eles, orientada para a parte central e superior do painel, dir-se-ia encaixada directamente nos ombros, pouco restando do pescoço. As mãos erguidas em prece assemelham-se às da Santa Catarina na sua rectangularidade plana, os dedos demarcados por rudes traços a direito. Envergam vestes que lhes cobrem todo o corpo, protegidas por uma capa atada ao pescoço, sem qualquer acrescento decorativo visível e que, neste caso, pode ser entendido como uma procura de sobriedade simbólica, alusiva à sua condição uniforme de Apóstolos. A inexpressividade dos seus rostos acompanha a de Nossa Senhora, personagem central que, pela forma das suas mãos esguias e inverosímeis, pelo livro deformado assente no seu colo, pela brusquidão do manto branco que a cobre, fica como o melhor exemplo dos fracos recursos técnicos deste pintor. O Deus Pai que encima a cena do Pentecostes segue este padrão qualitativo, devendo sublinhar-se a representação desproporcionada do corpo do Seu Filho na cruz, aparentemente resultante da incapacidade de construir a perspectiva corporal correcta.

O Santo do volante direito que faz par com a Santa Catarina repete o traço rudimentar do executante, aqui reforçado pela simplicidade da indumentária religiosa do personagem. Contudo, a nível iconográfico, este Santo destaca-se das outras figuras da pintura pela dificuldade em conjugar os seus três atributos não somente entre eles – caldeirão / caldeirinha; bastão / hissope e livro – mas, também, com as suas vestes – dalmática e casula – e com o tema representado. Na bibliografia especializada a conjugação destes atributos não está atribuída a qualquer santo ⁶ e nas descrições ou representações do Pentecostes não encontramos figura igual à da Capela de Maçainhas. Acresce ainda que, com o restauro recentemente levado a cabo, confirmou-se a inexistência de legenda ou de registo de legenda identificativa deste personagem. Há que considerar a possibilidade da caldeirinha e do hissope pertencerem ao tema central e não ao personagem masculino como sucede numa representação do Pentecostes sobre tábua ⁷ da Misericórdia da Praia da Vitória, elementos pertencendo de forma bem evidente, nesse caso, ao tema retratado e não a qualquer personagem da cena: apesar de não

⁶ Juan Fernando Roig, *Iconografia de los Santos*, Barcelona, Ed. Omega, 1950; Louis Réau, *Iconografia del Arte Cristiano*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1998 (1ª. Edição PUF, 1957); Clemens Jockle, *Encyclopedia of Saints*, London, Alpine Fine, Arts Collection, 1995; F.C. Husenbeth, *Emblems of Saints by which They Are Distinguished*, s.l., 1882; G. Duchet-Suchaux e M. Pastoureaux, *The Bible and the Saints*, Paris, Ed. Flammarion, 1994.

⁷ Representação do Pentecostes composta por dois retábulos de um mesmo políptico do século XVI da Igreja da Misericórdia da Praia da Vitória, nos Açores (Cf. Emanuel Félix, *Iconografia e Simbólica do Espírito Santo nos Açores*, Praia da Vitória, Ed. Santa Casa da Misericórdia, 1996, pp. 24-25).



Fig. 5 - Igreja de Santiago – Nossa Senhora com o Menino, Santiago e S. Pedro, campanha manuelina da parede fundeira, ladeada pela campanha decorativa seiscentista.



Fig. 6 - Igreja de Santiago - Altar colateral da Epístola: S. Domingos (?) (campanha de meados do século XV), Santa e fragmento do braço de uma Santa Luzia (campanha do final do século XV); alçado sul adjacente: S. João Baptista (campanha de meados do século XVI).

termos encontrado justificação iconográfica explícita na bibliografia especializada tratar-se-á, muito provavelmente, de uma referência simbólica à água como fonte de vida no quadro da função refundadora do Espírito Santo. Para o caso de Maçainhas, esta possibilidade choca com o equilíbrio compositivo da pintura, como veremos mais adiante.

Estamos perante um Santo que, por não ter legenda, teria de ser facilmente identificável através dos seus atributos pelos fiéis da Capela. Nesse sentido, e analisando as suas vestes, ficamos perante duas possibilidades identificativas: pode tratar-se da figura de um diácono ou da figura de um S. João Evangelista⁸: No que diz respeito à primeira possibilidade, nenhum dos diáconos conhecidos⁹ detém o conjunto destes três atributos, nem somente o elemento identificativo mais flagrante – a caldeirinha / o caldeirão –; por outro lado, nenhum diácono surge associado à cena do Pentecostes; finalmente, caso estivéssemos de facto perante um diácono, onde está o atributo que permitiria a fácil identificação por parte dos fiéis, independentemente de deter outros de associação menos evidente?

No caso do S. João Evangelista, a oposição à sua representação já não é tão evidente: o caldeirão do martírio do santo – que, por se tratar de um Pentecostes, também desempenha a função de caldeirinha –, o hissope de água benta e o livro do Evangelhos são elementos que permitem uma identificação autónoma de S. João por parte dos fiéis integrando-o, simultaneamente, na cena principal da composição.

Ficam contudo por explicar duas dificuldades inultrapassáveis: por um lado, se se compreende o destaque da figura de S. João pela sua ligação à Virgem, porquê repeti-lo no painel central onde já surgem representados os doze Apóstolos? Por outro lado, porquê quebrar o princípio de simetria tão caro à ordem compositiva medieval¹⁰, com a opção pelo destaque de uma figura também pertencente

⁸ António Coelho, *Curso de Liturgia Romana*, vol. II, 3ª edição, Singeverga, 1950, p. 240.

⁹ S. Ciríaco (Louis Réau, *op. cit.*, vol.3, pp.306-307), Santo Estevão (Louis Réau, *op. cit.*, vol. 3, pp. 459-472); S. Lourenço (Louis Réau, *op. cit.*, vol. 4, pp. 255-260), S. Sosio de Pouzzoles (Louis Réau, *op. cit.*, vol. 5, p. 238) e S. Vicente (Louis Réau, *op. cit.*, vol. 5, p. 322).

¹⁰ O princípio da organização geométrica da pintura orientada segundo os vectores da simetria e da parceria comandavam a prática compositiva: “A *estética da proportio era verdadeiramente a estética da Idade Média por excelência. O princípio de simetria, também nas suas expressões mais elementares era um critério instintivo de tal modo radicado no espírito medieval que era susceptível de determinar a própria evolução do repertório iconográfico. Este provinha da Bíblia, da liturgia, dos exempla praedicandi, mas, frequentemente, exigências de simetria levavam a modificar uma cena que a tradição tinha transmitido em termos bem definidos, e até a violar os hábitos e a verdade histórica mais comum. (...) A exigência simétrica cria o repertório simbólico*”. (Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Ed. Presença, 1989, p. 53)

ao tema do painel central em detrimento de um santo / santa dele desligado que melhor acompanhasse a Santa Catarina?

O conjunto destas reticências obrigam-nos a considerar a possibilidade de se tratar de um santo popular hoje, para nós, desconhecido, embora nos pareça que será mais provável estarmos perante uma representação heterodoxa fruto da liberdade interpretativa do encomendante quer seja esta motivada pela ignorância, quer por uma preferência representativa determinada.

Ainda em termos de análise iconográfica, há que referir o facto desta pintura mural ser a única conhecida com a invulgar associação entre o Pentecostes e a Santíssima Trindade na forma de Trono da Graça, pertencendo ao reduzido núcleo de manifestações artísticas (independentemente do suporte na qual foram realizadas) com esta temática a chegarem até aos nossos dias ¹¹.

O texto bíblico, para além de nos fornecer pistas justificativas desta associação, contribui também para o reforço da hipótese sustentada da figura do lado direito ser uma representação de S. João Evangelista uma vez que, seguindo o raciocínio de Louis Réau, apesar da cena do Pentecostes vir descrita nos Actos dos Apóstolos (Actos, 2: 1-41), é no Evangelho de S. João que encontramos uma referência expressa ao papel desempenhado por Cristo neste episódio bíblico: *“E eu hei de pedir ao Pai que lhes envie um outro para os ajudar, o Espírito de verdade, que há de viver para sempre com vocês”* (João, 14: 16). *“A vocês enviarei em meu lugar o Espírito de verdade. É o espírito do Pai e há de dar testemunho acerca de mim.”* (João, 15: 26). Já depois da Ressurreição, ao aparecer aos seus discípulos, Jesus afirma *“«A paz esteja convosco! Assim como o Pai me enviou, também eu os envio».* *Em seguida, soprou sobre eles e disse-lhes: «Recebam o Espírito Santo».*” (João, 20: 21-22). Cristo seria pois a figura ausente da cena do Pentecostes quando teria sido Ele afinal a origem deste primeiro momento da evangelização cristã do mundo: *“De manera que es Cristo quien en verdad outorga el Espíritu Santo, y el principal personaje de la Pentecostés; pero no aparece en la escena.”* ¹²

Haveria pois uma razão para Cristo aparecer na cena do Pentecostes. Mas coloca-se então a questão: porquê a opção por uma Santíssima Trindade em forma de Trono da Graça ¹³, a representação menos comum desta figura ¹⁴? O seu

¹¹ Da pesquisa que levámos a cabo para tentar encontrar outros casos de associação de Santíssimas Trindades com Pentecostes resultou a descoberta de dois casos iconograficamente idênticos, em escultura: trata-se do baixo relevo policromado da Igreja de Santiago de Camarate e do baixo relevo também policromado da Igreja do Sardoal, ambos de finais do século XV ou inícios da centúria de quinhentos, numa data relativamente próxima, portanto, da feitura da pintura mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas.

¹² Louis Réau, *op. cit.*, Vol. 2, p. 613.

¹³ Cf. G. Duchet-Suchaux e M. Pastoreau, *op. cit.*, p. 334.

¹⁴ De entre as representações trifonte, as de Cristo com Deus Pai a par um do outro como figuras humanas ou as representações simbólicas como o triângulo.

culto teve início no século XIII e está provavelmente ligado à imagem da Pietá, desta feita com o Pai segurando o filho, na senda da devoção crística e mariana dos finais da Idade Média. Assim, a opção por esta Santíssima Trindade resultaria numa tentativa não somente de reintroduzir a figura de Cristo na cena à qual Ele deu origem, mas fazê-lo da forma mais evidenciadora do sofrimento do filho de Deus e do próprio Deus Pai, sublinhando o cunho fortemente místico desta composição.

Finalmente, e como referimos na descrição do retábulo fingido que enforma o tema, a própria componente ornamental traduz a temática pintada na Capela: o brocado pintado no frontal-de-altar evidencia uma marcante semelhança com a decoração de uma Coroa de uma Irmandade de Nossa Senhora dos Anjos nos Açores¹⁵, naquilo que pode ser entendido como mais um elemento da simbologia do Espírito Santo nesta pintura mural.

Iconograficamente, a pintura mural realizada a fresco na Capela do Espírito Santo parece pois fugir ao cânone imagético religioso, escorregando para franjas particularizadas dessas obrigatoriedades representativas: um santo mal representado ou representado livremente, um tema simbolicamente muito relevante no Portugal quinhentista, simbologia essa reforçada pela introdução de uma Santíssima Trindade em forma de Trono da Graça, bem como pelo próprio brocado simultaneamente alusivo à temática principal e funcionalmente decorativo da composição. Estilisticamente, apesar de desconhecermos o pintor que realizou esta pintura e não podermos incluí-la numa oficina conhecida, é evidente o seu cunho regional – em certos pormenores, popular – com uma forte capacidade compositiva mas tecnicamente fraca.

Analisar o local onde se encontra este exemplar pictórico é o melhor ponto de partida para tentar perceber a razão de ser das suas características e o seu significado.

2. A Capela

A Capela do Espírito Santo está dedicada ao culto do Espírito Santo muito provavelmente desde a sua fundação, tendo presente a época de execução do fresco que preenche a parede fundeira. Localiza-se em Maçainhas, junto do centro do povo, num terreno aberto que, actualmente, pertence, assim como o próprio edifício, à Comissão Fabriqueira da Igreja de Santa Maria do lugar.¹⁶ A Capela consiste numa única nave de planta longitudinal em alvenaria de granito com massas desordenadamente dispostas até à marca do acréscimo dianteiro

¹⁵ Cf. Emanuel Félix, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶ Câmara Municipal de Belmonte, Cadastro da Propriedade Predial Urbana de Belmonte, nº 242.

posterior, ponto a partir do qual a pedra procura a disposição horizontal. Sofreu pois, visivelmente, uma obra de ampliação que duplicou o seu comprimento, atingindo as actuais dimensões de 10.45m x 4.94m.

Quanto à freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Maçainhas de Belmonte era, no século XIV, um lugar economicamente próspero, estando a sua paróquia ligada à paroquial de Santa Maria de Belmonte, pelo menos, desde essa centúria. Os Cabrais – detentores da alcaidaria-mor hereditária de Belmonte e de inúmeras pertenças na região ¹⁷ – apenas possuíam neste lugar algumas terras. A Ordem de Cristo – outro dos poderes em foco no concelho a partir da segunda metade do século XVI ¹⁸ – restringia a sua influência ao padroado da Igreja de Santa Maria de Maçainhas. A Capela do Espírito Santo estaria assim afastada de qualquer um destes poderes, pertencendo simplesmente ao povo, conforme consta do registo do pároco de 1758.

Sabemos ainda que, em Maçainhas, existia uma outra capela – a de S. Sebastião – classificada como sendo do povo pelo pároco do *Dicionário Geográfico* mas que, nos *Livros de Notas de Belmonte*, vem referida como pertença de uma confraria. ¹⁹ Não tendo encontrado nos restantes Livros de Notas consultados e que cobrem praticamente todo o século XVII qualquer referência à Capela do Espírito Santo, somos forçados a deixar a porta aberta para a possibilidade da sua condição ter sido semelhante à da Capela de S. Sebastião, isto é, do povo mas ligada a uma confraria, apesar de no século XVIII já não haver registo desse estatuto. Por outro lado ainda, no *Tombo da Comenda de Santa Maria de Belmonte* da Ordem de Cristo de 1615, há uma referência, na descrição dos bens da Ordem em Maçainhas, a terras dos “Freis” ou “Fiéis” de Deus ²⁰, eventual comunidade de Terceiros Franciscanos ²¹ – particularmente activos nesta região,

¹⁷ Cf. Luis Vaz Sampaio, “Subsídios para a Biografia de Pedro Álvares Cabral” in *Revista da Universidade de Coimbra*, nº 24, 1971, p. 69.

¹⁸ Cf. C. Valença Gonçalves, *op. cit.*, vol. I, pp. 118-119.

¹⁹ Arquivo Distrital de Castelo Branco, Livro de Notas de Belmonte, 2, (1634 a 1638), fl. 32v.

²⁰ “hua grande terra desta comenda que esta aonde chamão os frejs de deos de macajnhas” (IAN/TT, Inventário da Mesa de Consciência da Ordem de Cristo, Convento de Tomar, maço 60, doc. 5, fl. 52vº. ou C. Valença Gonçalves, *op. cit.*, Vol. II, Anexo II, p. 91).

²¹ “Os irmãos terceiros seculares usavam frequentemente o prenome Frei. Chamar-lhes até em documentos oficiais e, também, algumas vezes lhes deram o nome de regulares, embora vivessem no século e em suas casas.” (Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, Coimbra, 1919, vo.II, p. 334). Não há todavia indicação ou vestígio de qualquer revestimento murário à base de pintura mural no Convento de Nossa Senhora da Esperança que tivemos oportunidade de visitar ainda em ruína, antes de ser transformado em Pousada, nem tão pouco na descrição dos seus bens aquando da sua extinção em 1834 (Cf. Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Processo de Extinção do Convento de Nossa

tendo vindo a fundar, em 1584, um convento no Monte de Crestados junto à vila de Belmonte e sob a invocação de Nossa Senhora da Esperança²² – ou confraria devota do Salvador ou do Espírito Santo.

A pintura da Capela vem reforçar a hipótese da ligação a uma confraria: em primeiro lugar, pelo facto de ser uma pintura eminentemente de cunho popular, revelando fracos recursos económicos que permitissem a contratação de um pintor com maior destreza técnica, indo assim ao encontro da caracterização económica e cultural das confrarias medievais portuguesas, sobretudo do interior do País; em segundo lugar, pela ancianidade deste exemplar pictórico que, com este tema, remete-nos para uma época na qual tanto as confrarias, como o culto do Espírito Santo²³, como a própria pintura mural estavam particularmente em voga; por fim, a heterodoxia do tema tratado – a associação do Pentecostes à representação da Santíssima Trindade e a mescla de atributos da figura do Santo – ilustra um relativo desconhecimento ou ausência de necessidade de cumprimento rigoroso dos cânones religiosos da Igreja por parte do encomendante da pintura, integral pois na dinâmica autónoma das confrarias medievais.²⁴

O exemplar de Maçainhas testemunha assim o distanciamento entre as prerrogativas canónicas e a prática local religiosa, corroborando os resultados dos estudos de natureza documental sobre confrarias medievais portuguesas recentemente levados a cabo por diversos investigadores nacionais.²⁵ Por outro lado, aplica-se bem a este caso o conceito de “regionalismo” na interpretação de fé defendido por Swanson, isto é, a ideia de que apenas uma análise contextualizante permite apreender o fenómeno religioso nas suas múltiplas vertentes, nomeadamente, na sua vertente iconográfica, sendo o recurso ao imperativo canónico um instrumento extremamente redutor da complexidade da vivência da religião: “*Levels of comprehension of the faith can only be derived tangentially, by considering what devotional activity entailed, and popular presuppositions*

Senhora da Esperança dos Frades da Ordem de S. Francisco, Livro 1º das Requisições, fl. 228, inventário nº 52, cx. 2.200).

²² Cf. C. Valença Gonçalves, *op. cit.*, vol. I, pp. 125-127.

²³ Cf. Pedro Pentead, “As Confrarias Portuguesas da Época Moderna: Problemas, Resultados e Tendências da Investigação” in *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, nº 7, 1995, pp. 37-38.

²⁴ Cf. Isabel Guimarães de Sá, *Quando o Rico se Faz Pobre: Misericórdias, Caridade e Poder no Império Português 1500-1800*, Lisboa, Ed. CNCDP, 1997, pp. 32-33.

²⁵ “A religiosidade laica tardo-medieval encontrava-se longe dos cânones depurados e ortodoxos de um catolicismo segundo o breviário tridentino, segundo a sua catequese ad gentes, seguindo a defesa de uma pureza devocional expurgada de contextos e relaxamentos pagãos que ritualizavam desde há séculos o relacionamento do fiel com Deus.” (Saúl António Gomes, “Notas e Documentos sobre as Confrarias Portuguesas entre o Fim da Idade Média e o Século XVII” in *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, nº 7, 1995, p. 92)

of the way the faith functioned. But theses were critical, for while Christianity did exist as an academic exercise, it was its practices which ruled people's lives." ²⁶

3. As pinturas murais da Igreja de Santiago de Belmonte – descrição sumária

O concelho de Belmonte guarda ainda na sua antiga Matriz cinco exemplares de pintura mural correspondentes a cinco campanhas distintas que se estendem por cerca de 200 anos, entre o século XV e o século XVII. À semelhança do que sucede com o exemplar de Maçainhas, estas cinco campanhas – excepção feita do pouco que sobreviveu da segunda de entre elas – não se destacam em termos de qualidade estética do conjunto de pinturas murais do Norte do País. O seu valor reside antes na evidência da opção pela pintura mural como forma de revestimento murário de um interior religioso durante duas centúrias por parte de uma família da Nobreza cujos membros eram então reconhecidos como senhores da vila ²⁷ mantendo, durante esse período, a estabilidade estética e qualitativa que podemos observar no núcleo pictórico da Igreja.

Depois da outorga por via testamentária da Igreja aos Cabrais, apenas estes, de acordo com os documentos conhecidos ²⁸, intervieram no edifício. Para as nossas pinturas, importa sublinhar o ano de 1433, data da edificação do Panteão anexo ao corpo central da Igreja, ocasião pela qual, dado o fino desenho gótico da Santa do arco colateral da Epístola, terá sido executada a primeira campanha que lhe está soteposta – eventualmente, S. Domingos – remetendo a segunda campanha – a da Santa – para cerca de quarenta anos mais tarde. ²⁹

²⁶ Cf. R. N. Swanson, *Religion and Devotion in Europe: 1215-c.1515*, Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 2ª ed., 1997, pp. 90-91.

²⁷ Em 1428, a alcaidaria outorgada à família Cabral tornou-se hereditária e foi-lhe também acrescentada a doação dos direitos reais da vila de Belmonte. Por este motivo, cedo se confundiu o cargo de senhor da vila – o Rei – com a família dos Cabrais que "(...) fizeram figura de "senhores de Belmonte", embora o verdadeiro senhorio dela pertencesse ao Rei". (Cf. Luís Vaz Sampaio, *op. cit.*, p. 287).

²⁸ Cf. Luís Vaz Sampaio, *op. cit.*

²⁹ O pintor João Martins, em 1496, era "*Escrivão das Sisas da Feira de Trancoso, com 300 reais de tença*" podendo ter estado na origem de algumas das pinturas desta região e, no caso de Belmonte, podendo ser o executante da Santa da parede direita do arco triunfal (Cf. Joaquim Oliveira Caetano, "Gregório Lopes – Pintor Régio e Cavaleiro de Santiago – algumas Reflexões sobre o Estatuto Social do Pintor no Século XV e início do Século XVI" in *As Ordens Militares em Portugal e no Sul da Europa*, Lisboa, Coordenação de Isabel Cristina F. Fernandes e Paulo Pacheco, Actas do II Encontro sobre Ordens Militares, 2-4 de Outubro de 1992, Palmela, Ed. Colibri, 1997, p. 90 de acordo com Sousa Viterbo, *Notícia de Alguns Pintores Portugueses*, Lisboa, Tipografia da Academia Real das Ciências, 1903, 1ª série, pp. 78-81).

Parece-nos certo que quem pintou a campanha da Santa não pintou a parede fundeira pelas notórias diferenças estilísticas, sendo este último exemplar com a Nossa Senhora com o Menino, Santiago e S. Pedro já de finais do reinado de D. Manuel. A nova intervenção realizada pelos Cabrais na Igreja está datada por inscrição de 1630: parece-nos ser uma data plausível para o acoplamento do retábulo-mor primitivo³⁰ e a execução das composições a fresco que hoje podemos ver acompanham lateralmente a campanha manuelina. Entre a terceira e a quinta campanha houve ainda ocasião para levar a cabo a quarta pintura a fresco do S. João Baptista que seria espacialmente mais extensa do que aquilo que podemos ver actualmente no alçado Sul da nave.

Qualquer uma destas campanhas não levanta problemas iconográficos e integra-se, como já referimos anteriormente, na qualidade artística da pintura mural tardo-medieval do Norte do País (excluindo a campanha seiscentista). Reflete também a preferência, ao longo de duzentos anos, pelo revestimento a fresco por parte desta família da Nobreza e sublinha o seu afastamento relativamente às prerrogativas estéticas de vanguarda nos séculos XV e XVI à semelhança aliás do que sucede com a generalidade da actividade artística do concelho, tanto em termos pictóricos, como arquitectónicos.

4. O contributo do núcleo de pintura mural de Belmonte

O fresco de Maçainhas resulta numa ilustração, sob diversos pontos de vista, da forte componente regional da expressão pictórica murária. Começando pela pintura propriamente dita, deparamo-nos com um exemplar que evidencia fracos recursos técnicos por parte do pintor e, consequentemente, uma encomenda de baixo custo. Complementarmente, a pintura não se integra na esfera artística dos grandes poderes do concelho.

Trata-se de uma obra que resulta em parte da imitação de componentes decorativas de outras artes como sejam a talha e o têxtil, não tendo o pintor recorrido a fontes livrescas – quer se trate de gravuras, quer se trate de motivos ornamentais das iluminuras. A pintura resulta assim, apenas, de uma visualização directa de outras obras, não lhe estando subjacente qualquer conhecimento mais elaborado quer do campo da estética, quer do campo da iconografia religiosa.

Por outro lado, a relativa heterodoxia do tema parece irradiar-se intimamente na lógica cognitiva do homem medieval³¹, fugindo à imagética canónica

³⁰ Cf. IAN / TT, Dicionário Geográfico de Portugal, 1758, Pe. Luís Cardoso, “Belmonte”, vol. 6, memória 85, pp. 614-615.

³¹ Veja-se o caso da pintura a fresco dos antigos Paços de Audiência de Monsaraz, no seguimento da leitura crítica de Maria Amélia Fresco segundo a qual a disposição inversa do Alfa e do Omega poderia ser uma atribuição de significado específico: o Alfa

por nós hoje conhecida, chamando a atenção para a necessidade de valorizar outros critérios na origem da expressão artística do figurino religioso.

Em nosso entender, o conjunto destes elementos conduz-nos para a classificação da pintura de Maçainhas como um exemplar marcadamente local, resultante de um conjunto de factores próprios da dinâmica concelhia na qual se insere: quer em termos da localidade – Maçainhas, ao tempo, a freguesia mais importante fora da vila e a única que, para além da vila, dá um testemunho desta forma de expressão catequética, a mais frequente nos edifícios religiosos até meados do século XVI³²; quer no que diz respeito às limitações técnicas do executante características dos exemplares de pintura mural do Norte do País tardo-medieval maioritariamente encomendados por grupos com fracos recursos; quer, finalmente, na manifestação de heterodoxia cultural patente no tema representado, eventualmente fruto do desvio canónico protagonizado pelas confrarias de então.

Evidentemente que tudo seria mais fluído se tivessem sobrevivido documentos explicativos da origem da Capela a partir dos quais, mais facilmente, poderíamos chegar ao encomendante. Os elementos factuais e conjecturais reunidos permitem-nos, contudo, concluir que na Capela do Espírito Santo de Maçainhas estamos no campo da religiosidade popular e a manifestação artística que encontramos no seu interior segue inevitavelmente essa marca.

Já os exemplares da Igreja de Santiago testemunham como os então ditos senhores de Belmonte também preferiram a pintura mural no revestimento do interior da sua Igreja, desde o século XV até meados da centúria de seiscentos, comprovando que se tratou de uma expressão pictórica escolhida por todos os quadrantes da sociedade tardo-medieval portuguesa. Este conjunto pictórico murário consolida ainda a caracterização artística do concelho, marcada por uma regionalidade acentuada, distante das revoluções estéticas em curso no mundo exterior.

De facto, a região da Cova da Beira, dos exemplares conhecidos, não guarda um núcleo de pintura mural de alcance artístico superior sendo, na sua grande parte, uma arte pictórica fruto de encomendas de comunidades locais com um forte cunho periférico.³³ Todavia, se o desconhecimento de outros exemplares

visto como símbolo do princípio do mal na terra e o Omega como símbolo do princípio do bem justificado na esfera celeste (Cf. Maria Amélia Fresco Almeida e Maria Jorge V. Rodrigues, “Uma Pintura Mural Símbolo do Poder Local” in *Vértice*, Lisboa, 2ª série, nº 24, Março 1990).

³² Cf. Franquelim Neiva Soares.

³³ Cf. Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo, “Domination Symbolique et Géographique dans l’Histoire de l’Art Italien” in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 40, 1981. É o caso dos exemplares a fresco da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira da Orca (Fundão), da Igreja do Colmeal, da Antiga Sé de Idanha-a-Velha, e já fora da região da Cova da Beira, da pintura mural da Capela de Santo António de Ariola (Meda), da Igreja de Valhelhas e da Capela de S. Pedro de Verona de Vila Soeiro (Guarda).

que sabemos terem existido através das Visitações da Ordem de Cristo publicadas ³⁴ obriga-nos a colocar algumas reservas a esta afirmação, este núcleo pictórico comprova de forma peremptória a prática corrente da pintura mural nesta região do País por diversos tipos de encomendantes para o período em causa.

Os frescos do concelho de Belmonte são assim um bom contributo para uma reabilitação do fenómeno da pintura mural tardo-medieval em Portugal e, em concreto, na região da Cova da Beira, quer na perspectiva exclusivamente artística, quer no que diz respeito à vivência estético-catequética dos espaços religiosos pelas diferentes comunidades de devotos.

³⁴ Distritos de Castelo Branco e Guarda: Igreja de Santa Maria de Alcains, Igreja de S. Lourenço de Lardosa, Igreja de S. Martinho de Soalheira (Castelo Branco), Igreja de S. Bento de Meda, Igreja de Santa Maria de Muxagata (Vila Nova de Foz Côa), Igreja de Nossa Senhora do Pereiro da Reigada (Figueira de Castelo Rodrigo), Igreja de Santa Maria de Proença-a-Velha (Proença-a-Nova), Igreja de Santa Maria do Touro (Sabugal) e Igreja de Salvador de Jesuã (Seia) (Cf. C. Valença Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, pp. 6-7).